

# Las *Cortes de Casto amor* de Hurtado de Toledo y la prosificación de la *Octava rima* de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española

Jimena Gamba Corradine

ENS-Lyon & SEMYR  
jimenagamba@gmail.com

Recepción: 07/10/2013, Aceptación: 17/10/2013, Publicación: 20/12/2013

## Resumen

En este artículo exponemos cómo la novelita *Cortes de Casto Amor* (Toledo: Juan Ferrer, 1557) de Luis Hurtado de Toledo incluye una prosificación de algunas partes de la *Octava rima* de Juan Boscán, poema que, como se sabe, traduce e imita sendos fragmentos de las *Stanze* de Pietro Bembo. Además de la prosificación, en las *Cortes* se prosigue la propuesta de final abierto de la *Octava rima* y se plantea una resolución al conflicto amoroso del autor en términos de amor intelectual y amor divino. Se trata, así, de una temprana muestra del influjo de las corrientes amorosas del neoplatonismo en la literatura española.

## Palabras clave

*Octava rima*; *Stanze*; novela sentimental; novela pastoril; transmisión de la poesía en el Siglo de Oro

## Abstract

*Hurtado de Toledo's Cortes de casto amor and the prosification of the Ottava Rima in Boscán: Neoplatonism and Love in Spanish Early Modern Literature*

In this article, we show that the *Cortes de Casto Amor* (Toledo: Juan Ferrer, 1557), published under the name of Luis Hurtado de Toledo, include a prose version of some sections of Juan Boscán's *Octava rima*, a poem in which, as it is well known, fragments of Pietro Bembo's *Stanze* are translated and imitated. Apart from the task of transforming in prose some lines of the *Octava rima*, Luis Hurtado de Toledo in his *Cortes* modifies the ending of Boscán's poem and proposes an articulation of the conflict of love in the author-protagonist pointing to an intellectual love and, in the end, the love of God.

## Keywords

*Octava rima*; *Stanze*; Spanish Sentimental Romance; Spanish Pastoral romance; Transmission of poetry in the Sixteenth century

La novelita de tradición sentimental *Cortes de Casto Amor* se publicó en Toledo, en casa de Juan Ferrer, en 1557, en un impreso misceláneo estructurado en dos partes.<sup>1</sup> La primera parte, dedicada, parece ser, a María de Mendoza y de la Cerda,<sup>2</sup> se compone de diversas obras, todas de materia amorosa, aunque ligadas a tradiciones poéticas bastante heterogéneas (viajes alegóricos como los de la escuela alegórico-dantesca, lírica de cancionero, lírica italianizante).<sup>3</sup> El impreso representa, así, una propuesta editorial de mediados de siglo que obedece a un momento de transición entre «signos viejos» y «signos nuevos» —siguiendo la dicotomía de Alberto Blecu—, en el que obras como el *Cancionero general de obras nuevas* de 1544, el *Inventario* de Antonio Villegas (impreso en 1565, pero con privilegio desde 1551) o las ediciones del *Cancionero* de Jorge de Montemayor integran textos que se debaten entre la tradición cancioneril y la italianizante.<sup>4</sup> En la segunda parte del impreso, que incluye un prólogo dedicado a Felipe II, se imprimen las *Cortes de la Muerte*, una suerte de diálogo alegórico repartido en 23 «cenos» en el que diferentes estados asisten a las cortes que realiza la Muerte para pedirle algún don. Si nos guiamos por las indicaciones escénicas y por los parlamentos dramáticos, puede ser probable que esta obra haya sido concebida para ser representada.

Como sucede con una gran parte de las obras con las que está relacionado Luis Hurtado de Toledo, algunas de las piezas de esta miscelánea también son reescrituras o copias de textos ajenos:<sup>5</sup> las *Cortes de la Muerte* es obra de Miguel de Carvajal que Luis Hurtado de Toledo termina («Fueron comenzadas por Michel de Carvajal, natural de Plazencia, y agradando el tal estilo yo las proseguí y acabé» [A2r]),<sup>6</sup> el *Hospital de galanes enamorados*, que no es otra cosa que una

1. Conocemos cuatro ejemplares de este impreso: BNE (R/659 y R/12742), Bibliothèque Mazarine y Jagiellonian Library (Biblioteca de Cracovia). El cotejo de los dos ejemplares de la Biblioteca Nacional indica que existieron dos emisiones distintas del impreso, pues, al hecho de que los dos ejemplares están impresos en diferente papel, se añade que en la segunda parte (las *Cortes de la Muerte*) hay diferencias tipográficas. Se realizó una edición facsimilar en 1964 del ejemplar R/12742, prologada por Antonio Rodríguez-Moñino (Hurtado de Toledo 1964), aunque este prólogo se había publicado cinco años antes (Rodríguez-Moñino 1959).

2. María de Mendoza y de la Cerda (1522-1567) es hija de Diego de Mendoza y Ana de la Cerda. Véase Vaquero Serrano (2004), que es quien propone esta identificación.

3. Las obras de esta primera parte del impreso son las siguientes: 1. *Cortes de Casto Amor*; 2. *Coloquio de la prueba de leales* (diálogo amoroso de tradición erasmista); 3. *Hospital de galanes*

*enamorados* (poema alegórico de un hospital de enamorados); 4. *Hospital de damas de amor heridas* (poema alegórico que continúa el anterior, pero en versión femenina); 5. *Espejo de gentileza* (manual de gentileza en verso); 6. *Ficción deleitosa y Triunfo de Amor* (poema alegórico con elementos de un infierno de amor). 7. Seis epístolas en tercetos encadenados, tres amorosas y tres espirituales que contrahacen las amorosas.

4. Precisamente una compilación como el *Inventario* de Villegas, que, al incluir prosa, se distancia del modelo cancioneril y se acerca a un esquema más misceláneo, se puede emparentar con las *Cortes de Casto Amor*. Sobre este momento de transición poética pueden revisarse Montero (2004) y Blecu (2006).

5. Para los problemas de autoría de las obras relacionadas con Luis Hurtado de Toledo revítese Gamba Corradine (2012).

6. Una hipótesis sobre los añadidos de Luis Hurtado de Toledo puede leerse en Gillet (1932: xi-xviii). Se espera aún una edición anotada de

versión —con añadidos y modificaciones de Hurtado de Toledo— de un poema que circulaba como *Ospital de Amor*, adjudicado en el *Cancionero barcelonés* a Juan Boscán y en el prólogo de Pedro de Cáceres a las obras de Silvestre a un tal «licenciado Jiménez», organista en la catedral de Granada.<sup>7</sup> Como había reparado Rodríguez-Moñino, también el *Espejo de gentileza* es una reelaboración: se trata de una suerte de plagio de versos y estrofas del *Doctrinal de gentileza* del Comendador Ludueña, que se publicó en la edición del *Cancionero general* de 1514,<sup>8</sup> y, así mismo, las epístolas en tercetos encadenados que se imprimen al final de la primera parte del impreso son, algunas de ellas, o epístolas de otros autores (como la que inicia «Aquella fuerça grande que rescibe», que en algunos cancioneros de la época se adjudicó a Garcilaso de la Vega) o reelaboraciones que parten de epístolas ajenas (como las versiones profana y religiosa que se escriben basándose en el «Alma del alma mía» de Gutierre de Cetina).

Así mismo la novelita *Cortes de Casto Amor* que abre el impreso no escapa a las usuales prácticas del cura toledano, ya que una parte del texto es una puesta en prosa de algunos pasajes de la *Octava rima* de Juan Boscán.<sup>9</sup> A esta copia de la *Octava rima* se añade el hecho de que en el último capítulo, donde tiene lugar la salvación espiritual del autor enamorado, se insertan, con algunas variantes, dos piezas ajenas: los sonetos «Pincel divino, venturosa mano» de Gutierre de Cetina y «Gracias al cielo doy que ya del suelo» de Garcilaso de la Vega.

Además de la utilización de materiales ajenos, que, como quisiéramos proponer, corresponde a una asimilación particular de la corriente italianizante, cabe recordar la condición anfibia de las *Cortes de Casto Amor*, a caballo entre los últimos resquicios de la novela sentimental y la incipiente novela pastoril.<sup>10</sup> A esta condición dual de la novelita se refirió Francisco López Estrada en su «órbita previa» a los libros de pastores españoles, al considerar que las *Cortes* se

este interesante texto donde diversos prototipos teatrales ponen sobre la mesa polémicas religiosas e ideológicas de mediados de siglo.

7. Sobre las versiones del *Ospital de amor* véanse Von Wunster (1991), Nider (1999) y, recientemente, Salido López (2013), quien estudia y edita los dos hospitales del impreso (el de galanes y el de damas) y hace una propuesta crítica de las cuatro versiones conservadas del *Ospital de amor*.

8. Rodríguez-Moñino (1959: 155). Tenemos en preparación una nota sobre esta reelaboración.

9. Téngase en cuenta que para hallar los versos de la *Octava rima* puestos en prosa fueron útiles ciertas pistas: de una parte, en el impreso R/659 de la BNE se puede apreciar en los márgenes, repetidas veces, una nota en tinta donde se lee «Boscan, ad pedem literae», y ciertos subrayados en el texto. De otra parte, Rodríguez-Moñino

había comentado que las *Cortes de Casto Amor* están llenas de «reminiscencias boscanescas, y aún se aprecia con claridad, a veces, la prosificación de endecasílabos y octavas del poeta catalán» (Rodríguez-Moñino 1959: 153), pero no se había identificado la obra de donde procedía la prosificación.

10. Como bien ha señalado gran parte de la crítica, el género acuñado por Menéndez Pelayo (1905-1915, I: 299) como «novela sentimental» o «novela erótico sentimental» no se caracteriza propiamente por su homogeneidad. Véase Whinnom (1982), para una propuesta del corpus de novelas sentimentales, así como Rohland de Langbehn (1999) y Cortijo Ocaña (2001). Por otra parte, a la relación entre otros textos de Hurtado de Toledo y el género de la novela pastoril ya se ha referido Fosalba Vela (2002: 150-151).

podían poner en relación con la *Diana* de Montemayor por el escenario pastoril donde tiene lugar la acción, por el palacio de Diana, madre de Casto Amor (muy similar al de la sabia Felicia), por los razonamientos sobre el amor, por la exposición de casos de amor y por la defensa de la castidad, mientras que los elementos alegóricos del relato constituían recursos «anticuados» para el momento de su publicación (López Estrada 1974: 349). Por su parte, Jesús Gómez consideró las *Cortes de Casto Amor* más próximas a la narrativa sentimental, pese a recordar que el marco inicial de la novela —la ribera del río Tajo— y el bosque de Diana donde se realizan las cortes evocan «aires de bucólica renacentista» (Gómez 1993: 570). Para Gómez, las *Cortes* toman del género sentimental la «marcada presencia de la alegoría amorosa», el hecho de que la narración se desarrolle en primera persona y de que predominen «las aventuras espirituales sobre los sucesos externos» (1993: 566). Añade también que la sucesión de peticiones en las cortes hechas a Diana y Casto Amor emparenta la novela con narrativas en las que se incluyen estructuras judiciales o debates donde se discute alguna cuestión amorosa, como las incluidas en el *Triunfo de Amor*, en *Grisel y Mirabella*, en la *Questión de Amor* o en el *Veneris tribunal*, todas dentro del grupo de novelas sentimentales, o en el *Somni recitant lo procés de una questión enamorada*. La realización de cortes en las que Diana y Casto Amor responden a las dudas de los enamorados también está vinculada con la tradición de juegos cortesanos de origen provenzal y con los *dubbi* o *cuestiones de amor*, como las que aparecen en el *Filocolo* de Boccaccio,<sup>11</sup> pero el establecimiento de leyes y consejos para los enamorados de los capítulos noveno y décimo toma elementos retóricos, estructuras y léxico de las cortes históricas realizadas en la monarquía española: en la novelita de ficción se trata de «peticiones» que realizan los «procuradores» de catorce ciudades que son respondidas por Diana y Casto Amor.<sup>12</sup>

A estas tradiciones literarias señaladas por la crítica, cabe añadir una serie de textos del xvi donde se reproduce explícitamente un esquema jurídico para tratar una cuestión amorosa: La *Visita de Amor* y la *Residencia de Amor*, ambos de Gregorio Silvestre, son dos poemas en copla real, uno continuación del otro, en los que se relata cómo Venus y Cupido visitan una cárcel de amor, escuchan allí las peticiones y los casos de enamoradas y enamorados, y dan, finalmente, una solución o establecen una ley para cada caso, un esquema jurídico prácticamente igual al que encontramos en los capítulos noveno y décimo de las *Cortes*.<sup>13</sup> También en el *Concilio de galanes y cortesanas* de Bartolomé Torres Naharro —aunque texto clara-

11. Recuérdese que una parte del *Filocolo*, la relativa a las trece cuestiones de amor, se editó en castellano en 1541. Véase Muñiz Muñiz (2003).

12. Compárese, por ejemplo, la estructura de los capítulos noveno y décimo de la novelita con las descripciones de *Las cortes de Toledo del año de mil quinientos veynte cinco años* (Burgos:

en casa de Juan de Junta, 1535); quizás al escribir estos capítulos Hurtado de Toledo tenía a mano un impreso como este.

13. Aunque las obras impresas de Gregorio Silvestre no vieron la luz hasta 1582, muchas de sus composiciones poéticas circularon manuscritas, como es el caso de la *Visita de Amor*,

mente satírico— el dios de amor dicta una serie de leyes sobre el comportamiento amoroso de los cortesanos.<sup>14</sup> De otra parte, la ensalada intitulada *A cortes llama el amor* (recogida en un cancionero toledano algo más tardío que nuestra novela), se encuentra dentro de la misma tradición de cortes amorosas, aunque, en este caso, se trata de un poema con marcas propias de la lírica tradicional.<sup>15</sup>

Así pues, no solo por los contenidos y por las tradiciones que integran las *Cortes de Casto Amor* constituyen una suerte de *collage* textual, sino que también en lo que respecta a la estructura general de la obra se puede distinguir una suma de partes unidas entre sí de forma no necesariamente orgánica; una consecuencia, en parte, de la prosificación que se realiza de la *Octava rima* en los capítulos tercero, cuarto, quinto y séptimo —como forzando un texto dentro de otro— pero también parece tratarse de una técnica de escritura típica de este reelaborador utilizada en otros pasajes: la primera parte de la novela tiene todo el aspecto de una novela pastoril y se recogen motivos y descripciones de la naturaleza muy del tono de la *Arcadia* de Sannazzaro, además de una descripción de Diana como madre de Casto Amor y del templo de esta que nos hace necesariamente preguntarnos por los orígenes del nombre «Diana» en Jorge de Montemayor y por las semejanzas con el templo de la sabia Felicia; los capítulos quinto y sexto incluyen escenarios alegóricos propios de la lírica cancioneril o de la novela sentimental como un Infierno de Desleales, un Limbo de Inocentes o una Cárcel de Ingratos; los capítulos noveno y décimo constituyen la realización estricta de las Cortes de Amor y los últimos capítulos se aproximan a ciertos finales de la narrativa sentimental en donde se resuelve la autobiografía sentimental del autor. De ese modo, un texto como las *Cortes de Casto Amor*, que encadena dos corrientes narrativas que tradicionalmente se han estudiado separadamente, nos lleva a considerar una suerte de *continuum*, o quizás, más bien, de superposición entre la novela sentimental y la novela pastoril; una prolongación sugerida ya por algunos investigadores como Cortijo Ocaña, quien se pregunta si acaso «lo pastoril es una continuación lógica de lo sentimental» o, por lo menos, «una continuación de la tendencia autoconsolatoria y lacrimosa» de la literatura sentimental en un nuevo contexto, pues, según sigue razonando, «no es simple casualidad que el desarrollo por excelencia del género pastoril se produzca desde 1550, fecha en la que se data la desaparición del género de la ficción sentimental» (Cortijo Ocaña 2001: 290).

Recuérdese, sin embargo, que la concepción amorosa del neoplatonismo es uno de los rasgos estrictamente propios de la novela pastoril, y no se encuentra

poema conservado en tres manuscritos (BNE, ms. 6193; Hispanic Society, B-2486 y Biblioteca de Palacio, ms. II.570).

14. El *Concilio* se imprimió en el pliego suelto RM 592, conservado en la colección de pliegos poéticos de la Biblioteca de Oporto.

15. Se conserva en el ms. 17698 de la BNE

(véase Falgueras Gorospe 1963). También se encuentran en esta misma tradición de juicios amorosos los *Arrêts d'Amour* de Martil d'Auvergne, que Diego Gracián tradujo al castellano con el título *Arestos de Amor, que contienen pleitos y sentencias definitivas de Amor con comento* (Madrid: Alonso Gómez, 1569).

en el género sentimental; pero justamente en una novelita como las *Cortes de Casto Amor* afloran ya nociones del amor intelectual, no solo a través de los pasajes prosificados de la *Octava rima* —aun siendo, principalmente, la *Octava rima* (y las *Stanze* de Pietro Bembo de donde bebe Boscán) una suerte de petición dirigida a las damas en la que se les insta a aprovechar la juventud y a desprenderse de la pudicia—, sino también por la resolución final del conflicto amoroso del autor.

### El origen de la Octava rima y la apropiación de Boscán

Con el poema intitulado *Octava rima* de Juan Boscán ingresa en España la estructura estrófica que lleva el mismo nombre.<sup>16</sup> La *Octava rima* se imprimió al final del libro tercero de la *princeps* de 1543, y se conservó también en el manuscrito Lastanossa-Gayangos (ms. 17969 de la BNE). Según varios críticos, parece ser que es obra tardía de Boscán,<sup>17</sup> y, con el *Leandro*, también impreso en el libro tercero, parecen constituir una sección independiente de los libros primero y segundo de las obras de Boscán, en los que se puede percibir una evolución vital del poeta, a imagen del proceso que sufre Petrarca en su *Canzoniere*.<sup>18</sup>

No tuvo que pasar mucho tiempo después de su publicación para que se comentara la relación entre la *Octava rima* y las *Stanze* de Pietro Bembo, que algunos calificaron de hurto. Así lo hace por lo menos Jerónimo de Arbolanche en *Los nueve libros de las havidas* (1566), como hizo notar Menéndez Pelayo:

Ni sé yo hacer mi pluma famosa  
llevando el hurto italiano a cuestras,  
como Boscán, que tanto se me entona,  
porque llevó el Amor a Barcelona.<sup>19</sup>

Y también lo declaró así Luis de Zapata en su *Miscelánea* en el apartado «De algunos yerros poéticos», donde diferencia entre el hecho de servirse de varios textos para componer uno original del hecho de tomar en su totalidad un texto para hacerlo pasar por propio. Zapata comenta que «Boscán muchas cosas dijo bien, y de muy buenas y razonables y notables consta su libro; mas su Leandro es prolijo, y ‘en el umbroso y fértil Oriente’ [la *Octava rima*] es ajeno letra por letra». <sup>20</sup> Si bien no se trata de una copia «letra por letra», como señala Zapata,

16. Para una historia de la octava italiana véase Caliatti (2004). También Garcilaso utiliza este metro en su égloga III, fechada en torno a 1536.

17. Armisen (1982: 415) y Darst (1978: 81).

18. Para una interpretación de los dos primeros libros de Boscán como *Cancionero* véanse Cruz (1988) y Navarrete (1997). Darst había planteado tres tradiciones distintas para cada

libro: «In effect, the inspiration for the three Books of Boscán's poetry can be generalized as being from the *cancionero* tradition for Book One, from the Petrarchan school for Book Two, and from the Italian and Latin humanists for Book Three» (Darst 1978: 81).

19. Menéndez Pelayo (1908: 320).

20. Zapata (1859: 344).

sino que, más bien, la *Octava rima* es la traducción de algunas estrofas y la reproducción del argumento de la obra de Bembo, estos dos comentarios sobre el poema de Boscán resultan sumamente interesantes en la medida en que pueden ser indicativos de los criterios que existían en la época a la hora de distinguir la verdadera imitación poética del hurto literario: los límites entre la legítima imitación poética, ejemplificada desde las *Epístolas a Lucilio* de Séneca con la metáfora de la abeja que toma un poco de cada flor para construir algo nuevo, y el robo literario, explicado con metáforas como la del simio o la de la urraca.<sup>21</sup>

Como se sabe, en las *Stanze* de Pietro Bembo se relata la embajada de dos enviados de la diosa Venus a la corte de Urbino para que convenzan a dos damas (Elizabetta Gonzaga y Emilia Pia) de que se liberen de su pudicia y correspondan a los hombres que las aman. Los argumentos que utilizan los embajadores para convencerlas son de índole varia: al principio se pueden percibir ciertos ecos de neoplatonismo al insistirse en el hecho de que el amor es motor del universo, así como principio de toda vida: «Amor le cose humili ir alto invoglia, / le brevi et fosche eterna et rasserena; / Amor è seme d'ogni ben fecondo, / et quel ch'informa et regge et serva il mondo» (Gnocchi 2003: vv. 133-136); o bien: «Questa per vie sovra 'l penser divine / scendendo pura giù ne le nostre alme» (vv. 153-154); o: «Anzi non pur Amor le vaghe stelle / e 'l ciel, di cerchio in cerchio, temprà et move, / ma l'altre creature via più belle, / che senza madre già nacquer di Giove, / liete, care, felici, pure et snelle, / virtù, che sol d'Amor descende e piove, / creò da prima et hor le nutre et pasce, / onde 'l principio d'ogni vita nasce» (vv. 145-152). Esta inspiración inicial que canta la conexión entre los seres del universo a través del amor se va transformando rápidamente en un *collige, virgo, rosas* (estrofas 30-32, entre otras partes), sustentado en *exempla* clásicos y en una defensa del amor correspondido.

Teniendo en cuenta que en sus *Asolani*, publicado en 1505, Bembo parece defender, a través del discurso final de Lavinello, un tipo de amor intelectual desprovisto de sensualidad, la propuesta amorosa expuesta en las *Stanze* resultaba indudablemente controvertida, aunque esta se podría explicar, en parte, a partir del contexto festivo para el que se compusieron originalmente, ya que, como señala el mismo Bembo, se recitaron «per giuoco». Efectivamente, Pietro Bembo había escrito sus *Stanze* para una celebración de carnaval en la corte de Guidubaldo de Montefeltro, en Urbino, en 1507. Las octavas —pensadas para ser declamadas y dedicadas a Elisabetta Gonzaga y a Emilia Pio— fueron modificadas posteriormente por el propio Bembo en un intento de descontextualizarlas del momento original para el que fueron creadas (con cambios como «Duchessa» por «Donna» [v.113], por ejemplo), y también con la intención de perfeccionar el lenguaje poético. Además de las versiones conservadas de las *Stanze* que sabemos que Bembo modificó en vida, el texto circuló en varios ma-

21. Véase Pigman (1980).

nuscritos e impresos que el autor no llegó a revisar.<sup>22</sup> Las *Stanze* se imprimen por primera vez añadidas a la edición de *Gli Asolani*, en 1522, luego en la edición de las *Rime* de 1530, en la de 1535 y en las dos ediciones de 1548. Así mismo, circularon en cerca de una treintena de compilaciones manuscritas de poesía. En algunos de los textos donde se editan, como en la edición romana de las rimas de 1548, aparecen con una rúbrica en la que se explica el contexto original de su escritura y de su representación:

Stanze di M. Pietro Bembo recitate per giuoco da lui et dal S. Ottaviano Fregoso mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere mandati a Mad. Lisabet Gonzaga Duchessa d'Urbino et Madonna Emilia Pio sedenti tra molte nobili donne et signori: che nel palagio della città danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII.<sup>23</sup>

En otros casos, como en la edición de las *Rime* de 1530, Bembo presenta las *Stanze* con una carta, dedicada al mismo Ottaviano Fregoso, que una parte de la crítica considera un mecanismo ficticio para justificar su edición fuera del contexto carnavalesco para el que fueron concebidas.<sup>24</sup>

Carlo Dionisotti, en su edición de las *Stanze*, ha identificado las fuentes petrarquistas de algunos pasajes, pero como este mismo crítico subraya, el poema también sigue muy de cerca los argumentos que expone el segundo interlocutor de *Gli Asolani*, Gismundo, que celebra el amor y alaba el poder que este tiene sobre los hombres; añade Dionisotti que, además, en las *Stanze* Bembo tenía entre manos «gli strumenti poveri e rischiosi di una tradizione poetica popolar-reggiante, moderna: l'ottava rima e l'invito primaverile all'amore» (Dionisotti 2013: 27). Por su parte, Largaiolli considera que las *Stanze* pertenecen al género de la *predica d'amore*, «una forma di parodia sacra, diffusa tra Quattro e Cinquecento, che adotta la struttura del sermone sacro per comunicare contenuti erotici» (Largaiolli 2008: 53).

En lo que respecta a la reelaboración, en parte traducción y en parte adaptación, que realiza Juan Boscán de este poema de Bembo, es difícil determinar con exactitud dónde leyó Boscán el poema, dada la multitud de testimonios manuscritos e impresos —y también la libertad con la que traduce ciertos pasajes—, pero sí es posible establecer que Juan Boscán conoció el texto según las versiones más tardías en las que Pietro Bembo ya había incluido sus correcciones. Del cotejo de

22. «Le Stanze furono rielaborate duramente e con costanza. È quindi evidente che Bembo attribuiva alle 50 ottave un valore sempre attuale» (Gnocchi 2003: cxxxvii).

23. Gnocchi (2003: 5). Si bien la rúbrica indica que las *Stanze* fueron recitadas por el mismo Bembo y por Ottaviano Fregoso (que representaron a los embajadores de Venecia enviados por Venus), Dionisotti (2013) plantea que no fue-

ron los dos embajadores de Venecia los que las recitaron, sino el intérprete que los acompañaba, según se puede leer en la *Stanza* 14: «Et son hor questi, ch'io v'addito et mostro, | l'uno et l'altro di laude et d'honor degno. | Et perch'essi non sanno il parlar nostro, | per interprete lor seco ne vegno» (Gnocchi 2003: vv. 105-108).

24. Curti (2006). Véase la carta en Gnocchi (2003: 3-4).



la primera estrofa de la *Octava rima* con las dos tradiciones textuales que ofrece Gnocchi (una temprana y otra más tardía con correcciones del autor), se deduce que Boscán traduce «la cual solo en amar pone cuidado» (v. 4) a partir de «tutta di bene amarsi accesa in zelo» (v. 6), un verso que no se encuentra en las versiones más tempranas. Y más adelante, Boscán traduce el verso «alma gentil, dinísima d'imperio» (v. 519) siguiendo la tradición más tardía corregida por Bembo («alma gentilignissima d'imperio» [v. 119]), mientras que en la tradición más temprana se lee «donna gentil dignissima d'imperio». La trayectoria del texto iría, así, de las *Stanze* representadas en el carnaval de 1507, a las modificaciones realizadas por Bembo sobre el texto original, a la reelaboración de Boscán y, finalmente, a la prosificación de ciertos pasajes en las *Cortes de Casto Amor*. Nótese, sin embargo, que en las reelaboraciones finales de las *Stanze* por parte de Bembo no se propone un cambio considerable en lo relativo a la concepción del amor del poema original.

Francesco Flamini y Menéndez Pelayo fueron los primeros en establecer las estrofas traducidas por Boscán y en delimitar el tipo de imitación argumental y las innovaciones de la *Octava rima*.<sup>25</sup> Por su parte, Carlos Clavería distingue la traducción de los versos de Bembo, realizada por el poeta catalán, de este modo (Clavería 1993):

BOSCÁN, <i>Octava rima</i>	BEMBO, <i>Stanze</i>
1-8	1-8
439-440	23-24
513-520 (Boscán hace una adaptación)	113-120
529-536	121-128
537-544	129-136
561-568	137-144
568-576	145-152
577-584	153-160
593-600	161-168
601-604 (Boscán hace una adaptación)	169-176

A la traducción de estas estrofas y versos se suma el hecho de que Boscán imita el argumento general del poema de Bembo, aunque realiza una *amplifica-*

25. Flamini (1895), quien también ve reminiscencias de Ariosto y de Claudiano en ciertos pasajes de la *Octava rima*, aunque compárese

con Menéndez Pelayo (1908), quien considera que estos pasajes podrían proceder, más bien, de las *Stanze* de Poliziano.

*tio*: las *Stanze* de Bembo tienen 50 octavas, mientras que la *Octava rima* cuenta con 135 octavas. Como recuerdan Armisén y Darst, Boscán lleva a cabo algunas modificaciones sobre el argumento general de Bembo, como una suerte de «nacionalización» de las *Stanze*:<sup>26</sup> las damas a quienes se dirige el *sermón* son dos damas barcelonesas<sup>27</sup> y los poetas inspirados por Amor son castellanos (poetas clásicos e italianos en Bembo); una nacionalización que cabría relacionar, además, con las polémicas nebrijana y enciniana sobre la legítima nación heredera de la tradición clásica, que Boscán también comenta en su carta a la Duquesa de Soma.<sup>28</sup> En Boscán, a su vez, tiene lugar, como sigue señalando Darst, «una desmitificación (una desacralización)» de la diosa del amor y de sus embajadores (Darst 2008: 113): «Dea» y «Sacerdoti» en Bembo (aunque recuerdese que en la rúbrica a las *Stanze* se les llama «ambasciatori»), frente a «Reina» y «embajadores» en Boscán. Pero en lo que respecta al planteamiento sobre el amor en la reelaboración, que entiende como «un texto diferente, con una filosofía del amor que contrasta positivamente con la de Bembo» (Darst 2008: 113), creemos que, en parte, no es correcto. Para Darst la idea de un «amor natural», entendido como un amor que se encuentra en toda la naturaleza, que contagia a los hombres «naturalmente» y del que se sirven los embajadores como argumento para invitar a las damas a la correspondencia «no existe en el poema de Bembo», pues en este «el amor no es natural sino sobrenatural y desciende del cielo, donde mora, hacia los seres terrestres», y continúa: «En esto Bembo no hace más que seguir la filosofía neoplatónica de la emanación predicada por Marsilio Ficino, quien la sacó de Plotino», y cita pasajes de Bembo en donde esto parece evidenciarse: «Virtù, che sol d'Amor descende et piove, / creò da prima et hor le nutre pasce, / onde 'l principio d'ogni vita nasce» (vv. 150-152), versos que traduce Boscán y cuyas variantes de traducción, según Darst, representan «un rechazo, una corrección y una re-expedición de la filosofía neoplatónica» (2008: 114). Pero comparando las dos estrofas se observa que la traducción de Boscán, en esta parte, también está cargada de neoplatonismo:

26. Armisén (1992) y Darst (2008).

27. No se sabe si se trata de dos damas reales. Menéndez Pelayo sugiere que podría tratarse de Jerónima Palova de Almogávar, a quien va dedicada la traducción del *Cortésano* y recuerda que Herrera «consigna la tradición, muy vero-

símil, de que Boscán alude a la que iba a ser su mujer propia», es decir, Ana Girón de Rebolledo (Menéndez Pelayo 1908: 130).

28. Véase una interpretación de la carta siguiendo esta perspectiva en Navarrete (1997: 84-100).

BEMBO	BOSCAN
Anzi non pur Amor le vaghe stelle e 'l ciel, di cerchio in cerchio, temprà et move, ma l'altre creature via più belle, che senza madre già nacquer di Giove, liete, care, felici, pure et snelle, virtù, che sol d'Amor descende et piove, creò da prima et hor le nutre pasce, onde 'l principio d'ogni vita nasce (vv. 145-152). <sup>29</sup>	Y desd'allí, no solo las estrellas y los cielos Amor gobierna y manda, pero manda otras cosas que ay más bellas sobre 'l cielo que más ligero anda; aquestas mueve así como centellas una virtud que nunca se desmanda, virtud que del amor deciende y llueve, y poco a poco así todo lo mueve (vv. 569-576). <sup>30</sup>

Y en la siguiente estrofa de Boscán, también traducción de Bembo, se habla de una «corporal carga» que el amor nos hace «soplar en alto vuelo», «mostrando la salida para el cielo». A esto podemos añadir pasajes originales de Boscán en los que se reproducen las mismas ideas: «Haréis, en fin, si amáis como yo espero, / lo que hazen cuantas cosas son criadas, / todas siguiendo amor por fin primero, / siempre en amar se hallan levantadas» (vv. 857-860); o la creencia en el carácter ideal del amor correspondido: «Poseeréis entonces lo que es nuestro, / vosotras, a nosotros poseyendo, / y así también ternemos lo que es vuestro, / nosotros, a vosotras consiguiendo» (vv. 985-988). Pero de otra parte, el «amor natural», que según Darst es original de Boscán, se encuentra también como concepto en otros pasajes de Bembo (los sacerdotes del templo de la reina del amor muestran «ch'al natural diletto indura il core; / e sopra ogn'altro come gran peccato / commete, chi non ama essendo amato» [vv. 22-24]). Téngase en cuenta también que el «amor sobrenatural» que Darst considera una característica de las *Stanze* de Bembo se refleja solo en algunas estrofas y versos del principio del poema italiano, pues la petición que realizan los sacerdotes de Venus a las damas, si bien sirviéndose originalmente de argumentos neoplatónicos, desemboca finalmente en un llamado a entregarse a los placeres sensuales antes de que la vejez llegue (*Stanza* 105, por ejemplo); las mismas ideas se pueden leer en los versos de Boscán: «Tan hermoso el abril no pareciera, / si dél los labradores trabajados / no esperasen coger, con sus fatigas, / de muchos granos, llenas las espigas // Y así entendé que vuestras hermosuras, / si sin provecho son, son escusadas, / y nunca serán más d'unas figuras, / como muchas que vemos bien labradas» (vv. 805-812), entre otros pasajes.

De hecho, la recepción que tuvieron las *Stanze* entre sus contemporáneos evidencia que, con respecto a las teorías neoplatónicas planteadas por el propio

29. Seguimos siempre la edición crítica de Gnocchi (2003), copiando de la tradición que él

advierde como reelaborada por el propio Bembo. 30. Citamos de Boscán y Garcilaso (1995).

Bembo en el tercer discurso de *Gli Asolani* y a los fragmentos destacados por Darst de las *Stanze*, en donde parece defenderse un amor intelectual libre de sensualidad, la prédica final de los «sacerdoti» de las *Stanze* representa una suerte de exaltación de los placeres sensuales y un llamado a coger las rosas y a corresponder en el amor. Así, por ejemplo, en respuesta al elogio de la sensualidad y a la crítica de la pudicia de las damas cantados por Bembo, un poeta contemporáneo escribió unas estrofas de la castidad en las que se censuraban los planteamientos de Bembo: *Stanze della Pudizia di M. Giovambattista Lapini Fisicoso intronato da lui composte a contrapposizione delle stanze del Bembo*.<sup>31</sup>

Así pues, por más que Darst intente atribuir una amplia porción de originalidad a la *Octava rima* de Boscán, los versos hablan por sí solos, y ponen en evidencia que el poema sigue muy de cerca el argumento y los planteamientos amorosos de Bembo —con las gamas que estos presentan—.

### El taller del reelaborador: la prosificación de Hurtado de Toledo

La influencia de las *Stanzas* bembianas llega a España con la *Octava rima* de Boscán y continúa germinando en la prosificación que de ellas hace Hurtado de Toledo en las *Cortes de Casto Amor*. Hurtado de Toledo realiza un proceso de selección de pasajes de la *Octava rima* para prosificarlos en las *Cortes de Casto Amor* y una integración de estos dentro del argumento general de la novela; así mismo, el toledano amplía y desarrolla elementos que el catalán apenas sugiere, como la idea de realizar un «ayuntamiento general», o el final abierto de la *Octava rima* que continúa Hurtado de Toledo. Para observar esto con mayor precisión es útil tener presente una estructura general de las *Cortes de Casto Amor* como la siguiente:

Caps. I y II: El autor llega al bosque de Diana. Descripción del jardín. Encuentro con Casto Amor. Se anuncian las Cortes y Casto Amor nombra al autor su secretario.

**Cap. III: Partes prosificadas de la Octava rima** y descripción del Templo de Diana.

**Cap. IV: Partes prosificadas de la Octava rima.**

**Cap. V: Partes prosificadas de la Octava rima** y visita de Casto Amor y de su secretario al Infierno de Desleales de Amor, al Purgatorio de las Faltas de Amor y al Limbo de Inocentes.

**Cap. VI: Visita a la fuente del Parnaso, la Gloria de Leales y la Cárcel de los Ingratos.**

31. El poema inicia «Là 've l'Aurora al primo albor rosseggia» y se publicó en varias compilaciones poéticas de la época, entre ellas, *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (1553). Puede leerse

en *Rime di Pietro Bembo* (1808: 185). La autoría de este poema se discute, como se lee algo más abajo en la misma rúbrica. Para la influencia de este texto en la lírica inglesa véase Gibson (1999).

**Cap. VII: Partes prosificadas de la Octava rima.**

Cap. VIII: Respuesta de las damas, regreso al bosque de Diana e inicio de las cortes.

Cap. IX: Realización de las Cortes de Amor: «Capítulos que propusieron los catorce procuradores».

Cap. X: Realización de las cortes: «Diez y nueve peticiones que llegaron por escrito a las Cortes».

Cap. XI: Finalizan las Cortes. Casto Amor castiga a Cupido y a su paje Apetito. Una nube se lleva a todos los asistentes a las cortes y también a la dama del autor. El autor se queda solo.

Cap. XII: Casto Amor pinta una efigie de la dama para que el autor la pueda contemplar. Soneto de Gutierre de Cetina «Pincel divino, venturosa mano». La efigie de la dama declama el soneto de Garcilaso: «Gracias al cielo doy que ya del suelo» y le explica el fin al que está destinado: el sacerdocio.

Hurtado de Toledo suele elegir los versos (versos sueltos, parejas de versos, octavas completas) siguiendo un orden lineal, aunque prescinde de pasajes completos de la *Octava rima*; sin embargo, esto no es óbice para que en ocasiones rompa la linealidad del poema de Boscán, como se puede evidenciar en la lista de versos de pasajes prosificados de las *Cortes* que presentamos a continuación, donde se invierten las parejas de versos 23-24 y 25-26 o los versos 33-48 que se prosifican en el capítulo tercero, entre otras inversiones:

Capítulos de las «Cortes de Casto Amor»	Versos prosificados de la «Octava rima» en las «Cortes de Casto Amor»
Capítulo III	vv. 15-16, v. 18, vv. 25-26, vv. 23-24, vv. 27-28, vv. 31-32, vv. 49-56, vv. 177-180, vv. 185-188, vv. 193-198, vv. 201-208, vv. 247-248, vv. 252-254, vv. 257-264, vv. 33-48.
Capítulo IV	vv. 305-345, vv. 349-426, vv. 433-440, vv. 448-456.
Capítulo V	vv. 97-104, vv. 131-132, vv. 105-128, vv. 133-152.
Capítulo VII	vv. 496-502, vv. 505-508, vv. 521-564, vv. 673-680, vv. 689-692, 697-704, vv. 713-744, vv. 753-768, vv. 793-816, vv. 825-848, vv. 857-872, vv. 897-926, vv. 953-968, vv. 977-980, vv. 1017-1022, vv. 1049-1052, vv. 1073-1076.

Esta manera de intercalar los versos prosificados (saltándose pasajes, o versos o rompiendo la linealidad del poema) parece evidenciar un intento por camuflar el texto de Boscán dentro de otros pasajes en la novela. Teniendo en cuenta que esta manipulación de un material poético ajeno es práctica común en otros escritos atribuidos al toledano (piénsese, por ejemplo, en el paso de oncenos a décimas que realiza en su reelaboración del *Doctrinal de gentileza*) cabe considerar que el meter los pasajes prosificados de la *Octava rima* dentro de un texto propio habría sido un acto consciente para esconder la fuente de estas partes de la obra, pues no se trata de una imitación poética, sino de una vulgar copia que podría haber sido denunciada por sus contemporáneos. Pero mezclar pasajes propios con prosificaciones de la *Octava rima* es también un mecanismo estructural que permite acuñar frases o párrafos donde se relata algo que va a tener lugar más adelante en la novela y, de este modo, es una técnica que otorga cohesión al texto.

En lo que respecta al proceso mismo de la prosificación, Hurtado de Toledo sigue siempre algunas directrices que varían y matizan la puesta en prosa: repetir la idea general, repetir el léxico o palabras de la misma familia, copiar sintagmas enteros y, en ocasiones, copiar endecasílabos enteros:

«Octava rima» de Juan Boscán	«Cortes de Casto Amor» de Luis Hurtado de Toledo
<p>Aquí veréis <b>mil choças naturales</b>, de diferentes <b>árboles compuestas</b>, con los <b>asientos</b> dentro de <b>christales</b>, <b>cerca las unas de las otras</b> puestas; (vv. 49-52).</p>	<p>Aquí avía <b>mil naturales choças compuestas</b> de las ramas y concavidades de los <b>árboles</b>, dentro de las quales avía muchos <b>assientos</b> de muy hermoso <b>christal</b>. Estavan <b>cercanas las unas de las otras</b> para poderse comunicar los enamorados coraçones (Capítulo III, fol. 7r)</p>
<p>Los <b>unos tañen blandos instrumentos</b>, y los <b>otros cantan cantares regalados</b>; los <b>otros andan en sus pensamientos</b>, con un <b>dulce silencio trasportados</b>; <b>todos</b>, en fin, sabrosos y <b>contentos</b>, biven <b>con sus cuidados</b> descansados. (vv. 193-198).</p>	<p>Unos vi que <b>tañían blandos instrumentos</b>, <b>otros cantavan regalados cantares</b>, <b>otros andavan transportados en sus pensamientos con dulce silencio</b>, <b>todos con sus cuidados</b> y ejercicios <b>contentos</b>. (Capítulo III, fol. 7r)</p>

<p>Andan por todo el mundo desafueros en grande daño mío y desacato, unos amores falsos, lisongeros, echos y aun desechos muy barato, otros prometimientos chocarreros, con un civil y mintiroso trato, un andar siempre por buscar salida a la cosa que veis que fue fingida. (vv. 305-312).</p>	<p>Quiérote dezir la causa principal destas cortes: andan ya derramados por todo el mundo mil desafueros, en grande daño y desacato mío de unos amores falsos, linsongeros y mentirosos, que muy barato se hazen y deshazen, y unos chocarreros prometimientos, con un cevil tracto y mentiroso, buscando siempre salida a la cosa que se prometió fingidamente (Capítulo IV, fol. 8v)</p>
<p>Con unos, las veréis escrupulosas, sueatas con otros y desenfadadas; tienen punto y soberbia en baxas cosas, y en las altas son tristes y cuitadas; (vv. 329-332).</p>	<p>Con unos las veréis escrupulosas, con otros sueatas; en baxas cosas ensoberve- cidas; en las altas son tristes y cuitadas. (Capítulo IV, fol. 8v)</p>
<p>Y si, por el contrario, quieren ellas seguir la ley que'n ellas tengo escrita, siguiendo el son de dos damas tan be- llas, luego andará tras mí gente infinita; y forçado será que sólo en vellas todo el mundo d'amores se derrita, y anden alderredor locos mil hombres por vellas y saber sólo sus nombres (vv. 417-424).</p>	<p>[...] mas si tornan a mí y quieren seguir la ley de amor que tengo escripta en sus frentes, serán hechas por mí señoras de muchos vasallos, y yo por ellas seré muy honrada. Todo el mundo se derretirá de amores por solo vellas y saber sus nom- bres. (Capítulo IV, fol. 9r)</p>

Como se observa en los ejemplos, uno de los mecanismos más utilizados en la prosificación es la ruptura de la sintaxis y la inversión del lugar que ocupan las palabras en la *Octava rima*, un recurso que rompe instantáneamente la rima del poema original.

En lo que respecta a la amplificación o desarrollo en las *Cortes* de temas o tópicos sugeridos por Boscán, la idea de «cortes de amor» donde se reglamentan las conductas amorosas se halla ya en germen en el texto de Boscán, pues Venus solicita hacer un «ayuntamiento general» (v. 212) para corregir los vicios de los amantes. Con todo, también parece factible considerar que Hurtado de Toledo hubiera tomado la idea de realizar unas cortes amatorias del texto que se imprime en el mismo impreso, las *Cortes de la Muerte* de Miguel de Carvajal, y que, a partir de ahí, hubiera buscando materiales poéticos que estuviesen relacionados con esta noción (como la *Octava rima* donde Venus decide hacer su «ayuntamiento general» o como alguno de los impresos en los que se relacionaban las cortes históricas, cuya estructura se copia en los capítulos noveno y décimo). Pero habiendo seguido la idea de las cortes del texto de Miguel de Carvajal o del «ayuntamiento general» de la *Octava rima*, parece muy probable que para la redacción de los capítulos que

ampan la prosificación de la *Octava rima* Hurtado de Toledo tuvo que partir del texto de Boscán. El proceso inverso —que Hurtado de Toledo, después de haber escrito un texto original hubiese decidido introducir los pasajes prosificados de la *Octava rima*— no parece muy factible, dada la dificultad que hubiera implicado este procedimiento. De otra parte, el texto de Boscán ofrece la posibilidad de una continuación, pues el final de la *Octava rima* queda abierto: después de que los mensajeros de Venus han expuesto sus razones para instar a las dos damas barcelonenses a amar, estos se retiran sin que en el poema tenga lugar una respuesta de estas, solo se agrega: «Mas por saber la voluntad postrera / que sobr' esto en vosotras está puesta / bolveremos acá por la respuesta» (vv. 1078-1080), sugiriendo así la posibilidad de una continuación o segunda parte del poema. Precisamente, Hurtado de Toledo se encarga de esto: la «respuesta» de las damas figura en el capítulo octavo de las *Cortes de Casto Amor*, y, además, se escriben las leyes y normas sobre el amor casto en los capítulos noveno y décimo de la novela, con miras a amplificar los preceptos amorosos dictados por los embajadores (en la novela, Casto Amor y el secretario-autor); normas y preceptos que no representan una ampliación del motivo del *collige, virgo, rosas*, sino más bien, una suerte de preceptos pragmáticos y útiles para el amor entre cortesanos como los que se solían dictar en los manuales de gentileza como el *Doctrinal de gentileza* del Comendador Ludueña, en cierta tradición sentimental como el *Sermón* de Diego de San Pedro, los *Diez mandamientos de amor* de Rodríguez del Padrón o el *Sueño de Amor* de Feliciano de Silva.<sup>32</sup> Pero si los capítulos donde Diana y Cupido dictan las leyes de amor se enraízan en la tradición de consejos amatorios quinientistas para cortesanos y cortesanas, al final de la novela la resolución del conflicto amoroso del autor tomará un rumbo más bien neoplatónico y espiritual.

Analizando la selección de versos prosificados parece posible considerar que Hurtado de Toledo sigue una serie de directrices en la selección del contenido. Como se sabe, retomando el argumento bembiano, la *Octava rima* describe un lugar de Oriente donde vive una «sosegada y dulce gente» (v. 3) que en «solo amar pone el cuidado» (v. 4). Venus gobierna esta tierra, y «amor es todo quanto aquí se trata» (v. 17). Todos los elementos del lugar, sean seres animados o inanimados (hombres, hojas, edificios, piedras, fuentes) se dedican a amar. A partir del verso 33 se describe la morada de Venus, donde reside también «el dios de Amor» (v. 57), al que se representa con la imagen tradicional del Cupido niño que hiere con sus saetas. Los «cupiditos» (v. 83) acompañan y ayudan en sus labores a Cupido,

32. Algunas de las leyes estipuladas en las cortes de Diana y Casto Amor indican que se debe fingir los amores para obtener beneficio; permanecer en el deseo para evitar el «fin dañoso»; amar en cualquier estado; evitar la ingratitud; llevar en la memoria al amado; guardar el silencio y no descubrir la pena; amar en ausencia

y no en presencia pues esta puede ocasionar desprecio; evitar la murmuración; permitir suspiros, desmayos y afectos piadosos; poner en práctica las cuatro «eses» de los enamorados (solicito en servir, solo en seguir, sabio en hablar y secreto en encubrir); corresponder en el amor.



dando a los enamorados «llagas vulgares, / con vulgares plazer y pesares» (vv. 87-88) y haciendo «heridas imperfectas» en «gentes baxas y cuitadas» (vv. 91-92).<sup>33</sup> En este lugar se encuentra también la Casa de los Celos, que se describe a partir del verso 97 y hasta el 144. La relación de Venus con Celos y los residentes de su casa no está exenta de cierta ambigüedad: aunque la reina del amor «trabaja en desterrar los accidentes / que vee salir de cárcel tan malvada» (vv. 147-148), no se atreve a echar a los moradores de este recinto de su tierra, pues comparte con ellos un mismo origen («de donde ella nació, nacieron ellos» [v. 151]). Venus se limita, por tanto, a ayudarlos a aliviar sus dolores. A continuación se sigue describiendo el recinto (vv. 161-280) y se pasa a explicar la decisión de Venus de hacer una reunión con sus súbditos («determinó de señalar un día / para un ayuntamiento general» [vv. 211-212]). En este cabildo la diosa observa que la gran mayoría de los amantes que tiene a su servicio son enamorados sufrientes que no saben amar o que no son correspondidos, por lo que decide enviar algunos reformadores del amor para que enmienden esta situación: «Por el mundo envió reformadores, / los cuales, con industria y con cordura, / moderasen en parte'stos errores / y ablandasen así los pensamientos, / que'n gusto se bolviesen los tormento» (vv. 276-280).<sup>34</sup> Entre todos los reformadores Venus elige a dos de ellos para realizar un «negocio, entre otros señalado» (v. 284). De esta manera, a partir del verso 289 y hasta el verso 455, la diosa del amor explica a estos dos embajadores su encomienda. El discurso de la diosa empieza con la descripción de los comportamientos nocivos acerca del amor que practican muchas gentes: se queja de los «amores falsos, lisongeros» (v. 307), de los «prometimientos chocarreros» (v. 309), y del «civil y mentiroso trato» (v. 310), pero insiste, además, en que estas costumbres se dan, sobre todo, en las mujeres («lo más desto que digo es en mugeres» [v. 316]), hecho que le causa aún más pena, al ser ella también mujer.<sup>35</sup> El inadecuado comportamiento en el amor se extiende por toda la tierra (Thracia, Macedonia, Alemaña, Memphis, Libia), pero España es la región «de esta llaga mortal más infamada» (v. 358). Venus continúa diciendo que, de las principales ciudades de España, Barcelona es la ciudad que más le agrada; describe después las virtudes de esta tierra y advierte que hay

33. Esta descripción de los representantes de Cupido no existe en las *Cortes*, pues Casto Amor no hiere a sus súbditos, aunque piénsese que en la novelita aparece la figura del falso Cupido que hace daño a los enamorados.

34. Se trata de un argumento que será central en las *Cortes de Casto Amor*: después de que el autor ha contado la historia de su enamoramiento a Casto Amor y le ha pedido que interceda por él, aquel dice querer «reformar las amorosas leyes y declarar las justas que se deven guardar y tener en la tierra» para lo cual manda dar «general pregon y llamamiento a

las notables cortes» (fol. 7r).

35. Podría tratarse de una suerte de discurso pseudo-misógino, pues se acusa a las damas de ser las culpables de estas formas nocivas de amar. Esta pseudo-misoginia se transforma en las *Cortes de Casto Amor* ya que las tres damas (no dos como en la *Octava rima*) a quienes se dirige la amada del poeta (que cumple, en parte, la labor de embajadora) salen finalmente libres de la Cárcel de Ingratas y en los capítulos noveno y décimo de celebración de cortes otras damas participan activamente en la solicitud de peticiones, como lo hacen los varones.

en ella dos señoras principales «en saber, en valer y en hermosura» (v. 394) que se han hecho «dos Lucíferes» en contra del amor, por querer estar siempre libres de los «plazeres» y los «pesares» propios del sentimiento amoroso. La diosa teme que el comportamiento de estas dos damas incite a otras a imitarlas, por lo que pide a los dos procuradores que ellas «sean corregidas» (v. 426) y sean movidas a seguir «la ley» de Venus: «Moveldes allá dentro sus pasiones, / con todos los deleites que se ofrezcan, / y daldes a entender cuán gran pecado / comete quien no ama siendo amado» (vv. 437-440). Venus envía también a su hijo Cupido para que acompañe a sus mensajeros. A partir del verso 457 se describe el recorrido que realizan los embajadores por Creta, Rodas, Italia, Francia, los Pirineos, Girona y Badalona hasta llegar, finalmente, a Barcelona. Se reúnen allí con las dos damas y uno de los embajadores inicia la exhortación en donde sostiene que el amor es aquel que «a cosas altas nos levanta» (v. 553) y el que «gobierna todo lo criado» (v. 559). El embajador continúa describiendo los efectos poéticos del amor en los poetas clásicos (Catulo, Ovidio, Tibulo y Propertio), en poetas cancioneriles (el bachiller Alfonso de la Torre, Garci Sánchez de Badajoz, Diego López de Haro) y en los italianizantes (Garcilaso de la Vega) y se explaya hasta casi el final del poema en la descripción de los efectos y beneficios del amor. Antes de finalizar su amonestación, el embajador insiste en que no deben resistirse a la reina Venus y explica que, según fuere el comportamiento de las damas, habrá un «gañardón» o una «venganza». Después de esta extensa exhortación, que va desde el verso 505 hasta el verso 1080, el poema finaliza dejando la contestación de las damas para otra oportunidad: «Callaré, pues, con esto, así parando, / mas por saber la voluntad postrera, / que sobr' esto en vosotras está puesta, / bolveremos acá por la respuesta» (vv. 1077-1080).

De este modo, podríamos establecer una macroestructura de la *Octava rima*, que nos pueda servir para explicitar qué pasajes selecciona Hurtado de Toledo para prosificar:

1. vv. 1-94: Descripción del reino de Venus.
2. vv. 95-160: Descripción de la Casa de Celos.
3. vv. 161-296: Decisión de Venus de hacer Ayuntamiento y organización de este. Elección de los dos Embajadores.
4. vv. 297-456: Explicación de la embajada de Venus a los dos embajadores.
5. vv. 457-504: Descripción del viaje de los embajadores desde Oriente hasta Barcelona y llegada a la ciudad.
6. vv. 505-1080: Exhortación del embajador a las dos damas.

De las seis partes aquí expuestas que forman la *Octava rima* Hurtado de Toledo solo prescinde completamente de la parte nº 5, es decir, la que refiere la descripción del viaje de los embajadores desde Oriente hasta Barcelona, un fragmento que contiene varios nombres geográficos: Nilo, tierras «alexandrinas», Creta, Rodas, «Islas celebradas», Grecia, Venecia, Parténope, Italia, Francia, los Pirineos, Girona, Badalona y Barcelona. La eliminación de nombres propios en la prosifi-

cación hurtadina de la *Octava rima* también se lleva a cabo en otras partes de la novelita: se elimina el pasaje donde se habla de la inspiración que causa el amor a los poetas y donde se enumeran diferentes escritores del mundo clásico o de la Península, algunos de ellos contemporáneos al propio Boscán, como Garcilaso. Además de estos dos pasajes, la prosificación también evita referir otras estrofas sueltas en las que hay menciones de nombres mitológicos, como, por ejemplo, el verso «como aquella que Zeús trasladó / de las cinco donzellas de Crotó» (vv. 231-232), una referencia a «Homero», o las referencias geográficas del v. 78: «Thile, Ganges, Taprobane, Atlante». En la mayoría de estos casos, se prescinde de la estrofa completa y no solo de los versos en los que se encuentra la referencia.

No obstante, sí se conserva una mención geográfica en la parte prosificada por Hurtado de Toledo: la consideración de España como la tierra donde más se incumplen las leyes de Venus: «Pero de todas estas, es España / desta llaga mortal más inflamada» (*Octava rima*, vv. 357-358); y en Hurtado de Toledo: «Esta maldad que yo digo anda por todo el mundo derramada y más en la provincia de España, que assí como pestilencia de amor la tiene inficionada» (fol. 8v). Sin embargo, mientras que en la *Octava rima* Venus especifica que, dentro de España, Barcelona es la ciudad más importante para la diosa, en las *Cortes* Diana se refiere a Toledo como la ciudad más amada: «En esta provincia ay ciudades excelentes que llevan de mi mano hermosa laura, mas la ciudad más mi amada y notable es esta de Toledo, donde he venido a hazer las cortes presentes» (fol. 9r).

Además de estos cambios, Hurtado de Toledo realiza otras modificaciones de la *Octava rima* en su prosificación: transforma a Venus en Diana y a Cupido en Casto Amor y crea, así mismo, las personificaciones del «falso Cupido» y de su paje Apetito a quienes Casto Amor vence y castiga: condena a Apetito a «siete años de ayuno y abstinencia» y al falso Cupido, además de quemarle las alas, el arco y las saetas, lo condena a vivir desterrado en las «Indias portuguesas de los amantes etiopianos» (fol. 18r), por el carácter concupiscente de su amor. De este modo, en contraste con la representación boscaniana de Cupido como un niño desnudo que, junto con los «cupiditos», hace daño con sus armas, Hurtado de Toledo se remonta a una representación del dios del amor como «príncipe», que echa raíces en la alegoría del Amor del *Roman de la rose* y que lucha con el falso Cupido.<sup>36</sup> Se trata, de esta manera, de una platonización de la diosa del amor y de su hijo, en la medida en que se lleva a cabo una partición estricta entre amor

36. Como recuerda Panofsky (1998), en la Edad Media se distinguen, principalmente, dos representaciones iconográficas del dios del Amor: la representación del dios como un niño alado y ciego y la representación del Amor como un príncipe medieval como el del *Roman de la rose*. En la *Octava rima* la representación del amor está más ligada a la primera descrip-

ción; en las *Cortes de Casto Amor*, el Casto Amor que guía al poeta a través de los diferentes escenarios alegóricos y que realiza junto con su madre Diana las Cortes de Amor se acoge a la segunda forma de representar al dios, mientras que el falso Cupido que es castigado por Casto Amor se acercaría a la representación del niño alado.

honesto y deshonesto. Para ser coherente con esta concepción honesta del amor y con la diferenciación entre Casto Amor y «falso Cupido», Hurtado de Toledo prescinde de algunos pasajes boscanianos en los que Cupido aparece con ciertos rasgos negativos, como cuando menciona en la *Octava rima* que con sus flechas «trae mil muertes hechas y derechas / para tirar a todos los que quiere» (vv. 59-60), o en el pasaje de las cinco estrofas siguientes, en las que se describe cómo Cupido hiere a los enamorados desde una alta torre.

Del poema de Boscán las propuestas de Venus de realizar un «ayuntamiento general» y la realización de este se enfatizan, amplían y cambian de sentido en la novelita. De una parte, en vez de «ayuntamiento» se insiste en la utilización del término «cortes» (no usado por Boscán) y, de otra, al hablar de «cortes» Hurtado de Toledo no se refiere a la reunión general que Venus convoca en la *Octava rima*, en la que elegirá a sus dos procuradores (fragmento que sí tiene correlato en Hurtado de Toledo), sino que alude a la formulación de leyes y estatutos que se llevan a cabo en la parte final de la novela (un fragmento que no tiene ningún correlato en la *Octava rima*). En términos formales, esta insistencia en la realización de cortes se puede observar en el hecho de que dentro de amplios pasajes de prosificación de Boscán se intercalan frases que aluden a las cortes finales: «Ya es tiempo de entrar en las cortes aplazadas» (fol. 7v); «han de ser ayuntadas gran número de gentes en estos palacios para el llamamiento de cortes» (fol. 8v); «donde he venido a hazer las cortes presentes» (fol. 8v), etc. Por otra parte, Hurtado de Toledo cambia el número de damas cuya conducta amorosa hay que corregir: de dos en la *Octava rima* pasan a ser tres en las *Cortes* («Dos señoras allí son principales» [*Octava rima*, v. 393]; «tres señoras principales te traen ahora presas» [*Cortes*, fol. 9r]). Así mismo, en las *Cortes* hay una cuarta dama, la amada del poeta, que interviene en la transformación amorosa de las tres damas.

Los dos procuradores de Venus que en la *Octava rima* son enviados por la diosa para convencer a las damas, en la novela pasan a ser el hijo de la casta Diana, Casto Amor, y el autor, a quien Casto Amor nombra su secretario. Serán ellos dos los encargados de llevar el mensaje a las damas que se encuentran en la Cárcel de las Ingratas (espacio alegórico acuñado por Hurtado de Toledo), pero, finalmente, será la dama del autor quien se dirija a ellas. Antes de esta escena, Casto Amor y el autor irán al Parnaso (también invención de Hurtado de Toledo) en donde Calíope da un letuario al autor y le explica: «En tu tierna edad te di aquí el don de la poesía, y por ti en el mundo usado no fue conocido, de forma que por él en lugar de ganar perdiste, y esto fue por ser las gentes a áviles tratos y exercicios inclinados, más que a las altas sciencias. Ahora quiero que escrivas llanamente en prosa, sin delicadas razones, que a tan groseros entendimientos no convienen hombres especulativos, sino llanos y manuales» (fol. 11r); un pasaje que quizás pueda entenderse como un guiño a la prosificación del poema de Boscán.

Todas estas modificaciones de contenido de la *Octava rima*, así como los elementos originales de la novelita evidencian una progresiva sustitución de la invitación primaveral al amor y del motivo del *Collige, virgo, rosas* por un amor de

carácter más casto que finalmente acabará por presentarse al final de la novela con características de amor intelectual, donde el autor no necesita de la presencia de la amada, sino apenas de su efigie. Para llegar a este punto, Hurtado de Toledo se sirve de otro hurto poético. Copia, con algunas modificaciones, dos sonetos: el «Pincel divino, venturosa mano» de Gutierre de Cetina y el soneto «Gracias al cielo doy que ya del suelo» de Garcilaso de la Vega.<sup>37</sup> Para integrar los sonetos dentro del argumento de la novelita, Hurtado de Toledo realiza una versión propia de estos, una suerte de parodia que permite contextualizar y dar sentido a los poemas dentro de la narración. El soneto de Cetina se introduce después del viaje alegórico que sufre el autor y después de la realización de las cortes en los capítulos noveno y décimo, cuando el autor se queda totalmente solo y echa en falta a su dama. Entonces Casto Amor le pinta «en medio del corazón», «un traslado y retrato al natural» de esta, para que el poeta conserve siempre a su dama a través de esta efigie: «Y assí, en medio del corazón me puso un traslado y retrato al natural de mi dama, tan bien pintado y esmaltado que ninguna fortuna ni tiempo, ni otro favor de alguna dama, fingido ni verdadero, es bastante a me le borrar» (fol. 19r). En este momento, al contemplar «el traslado» de su dama que se halla en su corazón, el poeta declama el «Pinzel divino, venturosa mano», y pregunta en este soneto al pincel y a la tabla que han pintado el retrato cómo es posible que ellos no la amen, al igual que él. Para acoplar el soneto a la narración, Hurtado de Toledo modifica el v. 10 donde se especifica que la figura está pintada en el corazón. Además de este cambio, Hurtado de Toledo realiza otras variaciones mínimas que no transforman sustancialmente el contenido del soneto (nótese, no obstante, el verso agudo del último terceto y recuérdese la polémica sobre la materia que desarrolla Rico 1983):

Gutierre de Cetina	En las «Cortes de Casto Amor»
Artífice ingenioso, ¿qué sentiste cuando tan cuerdamente contemplabas 10 el sujeto que muestran tus colores?	Artífice ingenioso, ¿qué sentiste quando en mi corazón la figuravas 10 con el rostro que muestran tus colores?
Dime, si como yo la vi, la viste, el pincel y la tabla en que pintabas, y tú, ¿cómo no ardéis, cual yo, de amores?	¡Ay!, si como yo la vi la viste, la tabla y el pinzel con que pintavas, y tú, ¿cómo no ardéis qual yo de amor?

Después de este soneto, la amada habla al poeta desde el corazón de este, motivándolo a que desprecie el mundo y a que siga la «carrera divina». El poeta acepta su petición y, finalmente, la dama canta el soneto de Garcilaso:

37. Citamos el soneto de Gutierre de Cetina de la edición de López Bueno (1981) y el de Garcilaso de Morros (1995).

Garcilaso de la Vega (soneto XXXIV)		En las «Cortes de Casto Amor»
Gracias al cielo doy que ya del cuello del todo el grave yugo he desasido, y que del viento el mar embravecido veré desde lo alto sin temello;		Gracias al cielo doy que ya del cuello la humana compostura he despedido y el mundo y su furor embravecido veré dende la gloria sin temello.
veré colgada de un sutil cabello      5 la vida del amante embebecido en error, en engaño adormecido, sordo a las voces que le avisan dello		Veré colgada de un subtil cabello      5 la vida del pastor que me ha querido en el horror y engaño redemido, por ver las bozes que le avisan dello.
Alegraráme el mal de los mortales, y yo en aquesto no tan inhumano      10 seré contra mi ser cuento parece;		Alegrarme ha el mal de los mortales y no es mi corazón tan inhumano      10 en aqueste plazer como paresce;
alegraráme como hace el sano, no ver a los otros en los males, sino de ver que dellos él carece.		porque yo huelgo, como huelga el sano, no de ver a los otros en sus males sino de ver que dellos él carece.

Como subraya Bienvenido Morros refiriéndose a este soneto de Garcilaso, «la situación actual del poeta, liberado del yugo del amor, le permite contemplar sin ningún temor los sufrimientos de los amantes, para alegrarse no de los males ajenos sino del bien propio».<sup>38</sup> Se trata de la superación del sufrimiento amoroso por parte del poeta, de un estado de tranquilidad y beatitud en contraste con el sufrimiento anterior. Pero como se puede observar, en las variaciones que realiza Hurtado de Toledo, además de reproducir la idea principal del soneto de Garcilaso, la amada habla de cómo ella se ha liberado del «mundo y su furor embravecido» (v. 3), y cómo el pastor que la ha amado se ha redimido del «horror y engaño» (v. 7); es decir, no se trata solamente de que el sufrimiento amoroso se haya superado, sino que, además, ha habido una renuncia al mundo terrenal y un acercamiento a Dios. Se trata, entonces, de una contrahechura espiritual del soneto de Garcilaso que encaja con la resolución espiritual que se da al sentimiento amoroso en la novelita.

Hemos presentado aquí la maleabilidad de un material poético que surge como una representación cortesana de carácter lúdico, para luego pasar a incluirse dentro de un impreso de *Rime*, a traducirse y amplificarse y, finalmente, a ser prosificado en las *Cortes de Casto Amor*. La prosificación que Hurtado de Toledo realiza de la *Octava rima* representa una de las maneras en que se recibe y se asimila la lírica italianizante en la Península en un momento en el que, a pesar de que ya se contaba con varias ediciones de las obras de Boscán y Garcilaso y de que poetas como Jorge de Montemayor o Gutierre de Cetina habían comenzado a seguir los

38. Morros (1995: 64).

modelos italianizantes, seguía existiendo una vacilación poética entre lo viejo y lo nuevo, un período de tránsito literario que quizás cabría incluso caracterizar como un período poético más de la lírica del siglo XVI. No deja de ser significativo el hecho de que justamente se prosifique un metro que había sido tachado de prosaico por sus detractores: como señala Boscán en la carta a la Duquesa de Soma, algunos de los que criticaban el uso de endecasílabos en castellano aducían que «no sabían si era verso o si era prosa». Así, como si de prosa se tratara, lo reescribe Hurtado de Toledo. Sin embargo, no parece ser que alguna preceptiva poética encauce sus elecciones: no sería apropiado decir que la prosificación de la *Octava rima* implica una censura de la lírica italianizante, a la manera de las coplas de Cristóbal de Castillejo, pues, además, los sonetos de Gutierre de Cetina y de Garcilaso vendrían a desmentirlo. Más bien, habría que considerar que nos encontramos en un momento en el que la lírica italianizante está aún en proceso de acomodación en el panorama literario peninsular y, en este sentido, sus técnicas de escritura no se habrían difundido hasta el punto de que existieran muchos poetas que las dominaran. Así, el endecasílabo es moldeado y adaptado a una forma más aprehensible y a un modelo genérico reconocible, el género sentimental, sostenido por un desarrollo en prosa, aunque también con incrustaciones poéticas. Un género en el que la tratadística sobre el amor era recurrente. La descontextualización que realiza Hurtado de Toledo de la *Octava rima* —que repite, en parte, algunos de los mecanismos utilizados por Boscán con las *Stanze* de Bembo, como el cambio geográfico del desarrollo de la acción— sirve justamente para resituarse el texto en este nuevo género y para otorgar un carácter más abstracto a los problemas amorosos de la *Octava rima*, acercando la materia a una forma reconocible de tratado. Nos hallamos, así, ante una manipulación formal del material heredado, pero esta re-situación de la *Octava rima* constituye también una reinterpretación de las ideas sobre el amor de la *Octava rima*. Si la *Octava rima* celebra, como señala Carlos Clavería, «la servidumbre al nuevo ideal de amor, ya no la personificación de ese sentimiento cancioneril» (Clavería 1993: xlv-xlvii) en donde *omnia vincit amor*, incluso la Fortuna misma, Hurtado de Toledo enfoca este bagaje hacia otros lindeos: interpreta y reelabora dos sonetos de autores contemporáneos para leerlos en clave neoplatónica y proponer, como solución final al padecer amoroso, que fenezca la «vanidad mundana» sin que fenezca la «carrera amorosa».

Llevando un poco más allá nuestra interpretación de la apropiación de la materia heredada de Boscán, podríamos concluir que la resolución del conflicto amoroso del autor que Hurtado de Toledo propone al final de las *Cortes de Casto Amor* se asemeja considerablemente a la resolución de la evolución sentimental que el propio Boscán propone al final del libro II. Como se sabe, los libros primero y segundo de la poesía de Boscán presentan una evolución sentimental del poeta que va desde el sufrimiento de un amante no correspondido, pasando por estados de correspondencia amorosa —que algunos críticos interpretan como poesía autobiográfica que habla de la relación del poeta con su esposa— hasta la cúspide de esta evolución en la *Canción* con la que finaliza el segundo libro. Allí

se introduce una suerte de síntesis final del cancionero sentimental en donde el poeta encuentra sosiego y contentamiento en Dios. En esta *Canción* Boscán realiza una retrospectiva de su recorrido sentimental recordando el tiempo de sus «errores» (como en el soneto XXXIV de Garcilaso contrahecho por Hurtado de Toledo), asombrándose del sufrimiento soportado («De lo que fui, por lo que soy, me'panto» [v. 53]) y agradeciendo el nuevo estado sentimental en el que, por la intermediación de Dios, el poeta ha resucitado a una nueva vida:

Tú, Dios, con tu sentencia  
me'nterraste'n dolores tan continos,  
porque después me diese tu clemencia  
que otro Lázaro fuese'n tu presencia.

Resucitado pues d'aquella muerte  
que mató bivamente mis sentidos,  
los de l'alma y también los corporales,  
bolviendo atrás, mis años ví perdidos  
y ví que fui caído en baxa suerte,  
igual con los más bajos animales. (vv. 72-81)

El desenlace que Hurtado de Toledo propone al recorrido sentimental del autor postula también el recogimiento en Dios como la manera de superar todo sufrimiento amoroso y el amor a Dios como fin último de todo amor en la tierra. Así le dice la efigie de la amada al poeta: «Ya sabes, amado mancebo, que todas las cosas reposan en el fin para que fueron criadas, de manera que el amor humano es ensayo del amor divino que nuestro ser nos obliga, en el qual ay perpetuidad y reposo» y lo invita a echar de sí «el yugo de amor y vanidad mundana, amando la carrera divina» (fol. 19v) ¿Constituyen las *Cortes de Casto Amor* una reinterpretación del cancionero sentimental de Boscán en clave aún más próxima al neoplatonismo amoroso? No podemos saber qué grado de conciencia hubo por parte de Hurtado de Toledo en su reelaboración boscaniana, pero se trata sin duda de una puerta, de un eslabón que une la tradición de tratadística amorosa precedente con el nuevo ideal amoroso neoplatónico que poblará la narrativa pastoril.



## Bibliografía

- ARMISÉN, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, Zaragoza, Universidad, 1992.
- BEMBO, Pietro, *Rime*, Milán, Società Tipografica de' Classici italiani, II, 1808.
- BLECUA, Alberto, *Signos viejos y signos nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- BOSCÁN, Juan; de la Vega, Garcilaso, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995.
- CALIATTI, Floriana, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Florencia, Le Càriti, 2004.
- CLAVERÍA, Carlos, ed., Juan Boscán, Barcelona, PPU, 1993.
- CORTIJO Ocaña, Antonio, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*, Londres, Tamesis, 2001.
- CRUZ, Anne, *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, 1988.
- DARST, David, *Juan Boscán*, Boston, Twayne, 1978.
- , «'Octava rima' de Boscán, basada en 'Stanze per festa carnascialesca in lode di Amore' de Bembo: traducción, imitación, emulación, transformación», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, 111-114.
- DIONISOTTI, Carlo, ed., Pietro Bembo, *Prose e rime*, Torino, UTET, 2013.
- ELISA, Curti, «'Non così fece il Petrarca': prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino, fra 'Stanze' e 'Motti'», en *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, II, edición de Floriana Calitti y Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, 99-116.
- FALGUERAS GOROSPE, Rosa María, *El Manuscrito 17.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, tesis dirigida por Alberto Blecuá en la Universidad de Barcelona, 1963.
- FLAMINI, Francesco, «La *Historia de Leandro y Hero* e l'*Octava Rima* di Giovanni Boscán», en *Studi di Storia Letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, 385-417.
- FOSALBA VELA, Eugenia, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en *La égloga: VI Encuentro Internacional de Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, 121-182.
- GAMBA Corradine, Jimena, «Plagios, equívocos e intervenciones editoriales de Luis Hurtado de Toledo», en *Actas del III Congreso Internacional de la SEMYR (Oviedo, 27 al 30 de septiembre de 2010)*, Oviedo, Universidad, 2012, 563-574.
- GIBSON, Jonathan, «French and Italian Sources for Raleigh's 'Farewell False Love'», *The Review of English Studies*, New Series, 50 (1999), 155-165.
- GILLET, Joseph E., ed., Micael de Carvajal, *Tragedia Josephina*, Princeton, Princeton University Press, 1932.
- GNOCCHI, Alessandro, ed., Pietro Bembo, *Stanze*, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2003.

- GÓMEZ, Jesús, «Los libros sentimentales y las *Cortes de casto amor* (Toledo, 1557) de Luis Hurtado de Toledo», *Revista de Estudios Extremeños*, 49 (1993), 564-576.
- HURTADO DE TOLEDO, Luis, *Cortes de Casto Amor; Cortes de la Muerte*, Valencia, Andrés Ortega de Álamo, 1964 (edición facsimilar de la de Toledo, 1557).
- LARGAIOLLI, Matteo, «La *Predica d'Amore*: note sulla parodia sacra tra Quattro e Cinquecento», en *Italique: Poésie italienne de la Renaissance*, 9 (2008), 53-89.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, ed., Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, XIII: *Juan Boscán*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1908.
- , *Orígenes de la novela*, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1905-1915, 4 vols.
- MONTERO, Juan, «Sobre la imprenta y poesía a mediados del xvi (con nuevos datos sobre la *princeps* de las obras de Jorge de Montemayor)», *Bulletin Hispanique*, 106 (2004), 81-102.
- MORROS, Bienvenido, ed. Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treze elegantes demandes d'amours*», *Criticón*, 87, 88-89 (2003), 537-551.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997.
- NIDER, Valentina, «De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)», en *Actas del V Congreso de la AISO*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, 926-933.
- PANOFSKY, Erwin, «Cupido el ciego», en sus *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998, 139-188.
- PIGMAN, G. W., «Versions of Imitations in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33 (1980), 1-32.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo» en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, 525-552.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510- c. 1598)», en *Relieves de erudición (del «Amadís a Goya»)*. *Estudios literarios y bibliográficos*, Valencia, Castalia, 1959.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente, *Hospitales de enamorados*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2013.
- VAQUERO SERRANO, María del Carmen, «Books in the Sewing Basket: María

de Mendoza y de la Cerda», en Helen Nader, ed., *Power and Gender in Renaissance Spain: eight Women of the Mendoza Family*, Urbana, University of Illinois Press, 2004, 93-112.

VON WUNSTER, Monica, *Ospedali d'amore. Allegorie tardomedievali* (A. Caulier y J. Boscán), Florencia, La Nuova Italia, 1991.

WHINNOM, Keith, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: a Critical Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1983.

ZAPATA, Luis, *Miscelánea*, en *Memorial histórico de español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, XI, Madrid, Imprenta Nacional, 1859.



